

Departamento de Historia del Arte y Filosofía

Universidad de La Laguna

Un acercamiento a la música incidental de Edvard Grieg.

Katia González Ledesma

Tutor: Pompeyo Pérez Díaz

A.A. 2021-2022

Índice

1. Introducción.....	4
1.1. Justificación.....	4
1.2. Objetivos.....	5
2. Metodología y desarrollo.	7
2.1. Estructura y pasos seguidos.	7
2.2. Revisión de las fuentes y estado de la cuestión.....	8
3. Música incidental, Romanticismo y Grieg.	11
3.1. Definición y evolución.....	11
3.1.1. Historia.....	12
3.2. Música incidental en el romanticismo.....	14
3.2.1. Etapas del Romanticismo.....	15
3.2.2. Características y contexto del Romanticismo Tardío.....	17
3.2.3. Música incidental.	19
3.2.4. Música noruega en el Siglo XIX.....	21
3.3. Edvard Grieg.....	24
3.3.1. Biografía.....	24
3.3.2. La música de Edvard Grieg.....	28
3.4. Ibsen, Björnson y sus obras dramáticas.	31
3.4.1. Henrik Ibsen.....	31
3.4.2. Björnstjerne Björnson.....	34
3.4.3. Obra conjunta de los escritores con Grieg.....	36
3.5. Música incidental de Grieg.	39
3.5.1. Contexto de las obras incidentales.....	40
3.5.2. Repercusión de las piezas incidentales.....	41
3.5.3. Uso posterior.....	42
3.6. Obras de Peer Gynt y Sigurd Jorsalfar.	43
3.6.1. Peer Gynt.....	43
3.6.2. Contexto y piezas de Peer Gynt.....	44
3.6.3. Sigurd Jorsalfar.....	45
3.6.4. Contexto y obras de Sigurd Jorsalfar.....	47
3.6.5. Uso posterior de las obras.....	48

4. Conclusiones.....	49
5. Bibliografía.....	51

1. Introducción.

1.1. Justificación.

En este trabajo se busca plantear y estudiar la música incidental, o la música instrumental de uso escénico, referente a un periodo y autor concretos. Concretamente, nos referiremos al Romanticismo Tardío (segunda mitad del siglo XIX), para analizar luego la música de este género en el autor Edvard Grieg. Como se trata de un análisis de un género musical, y en un periodo histórico concreto, también se debe destacar cómo se refleja el contexto en la música incidental, así como su importancia.

La figura de Grieg en el Romanticismo noruego es destacada en este siglo debido a su importancia a nivel nacional. Esto se debe a que la corriente de las escuelas nacionalistas del Romanticismo Tardío ayudó a formar a nivel cultural este país, y este autor encabezó este movimiento. Por ello, fue el autor más destacado de Noruega en su época, y su representante, y es precisamente la música incidental el tipo de música que más notoriedad le ha dado en la historia musical occidental. Grieg no cultivó especialmente este género, lo cual hace irónico este hecho. Sin embargo, es innegable que las piezas para escenario son las que se consideran uno de sus puntos álgidos, y por ello es un tema digno de estudio.

Este estudio a su vez abarca el contexto alrededor tanto de este género musical y del compositor en cuestión como las características que destacan a los mismos. Se hace un recorrido sobre la música incidental a lo largo de la historia para explicarla, hablando tanto de los precedentes como el enfoque principal en segunda mitad del siglo XIX, puesto que es en relación con Grieg. De esta manera podemos ver en qué estado estaba este género cuando Grieg lo tomó para sus composiciones. Y al tratarse, también, de un género conectado con el arte dramático, se debe tratar también las obras incidentales más destacadas que creó el compositor que tratamos.

Este trabajo tiene un enfoque que refleja las características artísticas que aparecen en las obras musicales de este periodo, pero también pretende mencionar a Grieg como artista fuera de su obra incidental. Con esto último, se pretende entender su estilo y características, y cómo llegó hasta el momento en el que escribió estas obras. Por tanto,

se debe hacer un acercamiento biográfico, tocando también sus influencias tanto en estudio como el contacto con otros artistas, destacando especialmente a los artistas con los que trabajó y que escribieron los libretos o guiones de las obras dramáticas para las que compuso.

La elección de este tema se dirimió en base a una elección de uno que fuera tanto con atractivo a nivel personal, además de que fuera familiar entre las materias de estudio tratada a lo largo del Grado. De esta manera, se elegía un tema familiar, pero que a la vez poseyese interés. El tema de la música incidental genera simpatía a un nivel personal debido al gusto por uno de los géneros que derivaron de este: las bandas sonoras cinematográficas, además de estar familiarizada con la escucha de música instrumental clásica hasta donde alcanza la memoria, incluyendo obras de Grieg. La música incidental posee a su vez otras derivaciones que también son de interés, de manera que tenía sentido abordar el estudio de este género en concreto como el origen de estos géneros y subgéneros musicales.

Y con respecto al autor a analizar en este trabajo, como ya se ha mencionado, tiene un puesto destacado por la familiaridad previa con su obra. Pero a nivel histórico es interesante por la iconicidad que generó su trabajo. De manera que se trataba de un autor que no se podía dejar pasar.

Se puede ver, por tanto, que existe una conexión importante entre este autor y la música incidental. Este género había existido desde hacía mucho tiempo, pero en este periodo y con autores entre los cuales encontramos a Edvard Grieg, se aprecia un reconocimiento de las obras que no se apreciaba anteriormente. Por tanto, el siglo XIX y el romanticismo son un periodo histórico que marca un punto de inflexión para este género musical que merece un vistazo, destacando los artífices que propiciaron este acontecimiento.

1.2. Objetivos.

Al tratarse de un proyecto enfocado en un periodo específico y un autor en concreto, los objetivos a alcanzar giran en torno a ellos. El periodo específico encuadra los temas a estudiar, por tanto, debe reflejarse en los objetivos. De esta manera, se establece contexto.

El tema se trata a su vez con una vertiente biográfica (al tratar la vida de un autor) e historiográfica por la razón citada, pero esta línea sirve también para establecer la evolución de la música incidental y cómo llegó a este punto de interés, así como el autor (y sus congéneres) que lo hicieron posible.

En segundo lugar, hay que tener en cuenta los aspectos que definen a nivel artístico, por lo que también se menciona la técnica musical a la hora de analizar las características y atributos. Esta mención tiene una intención de tipo descriptivo, dado que no se trata solamente de describir el contexto para entender cómo se llegó a cierto punto. Se debe entender las características de la música que aparecían a lo largo del desarrollo y a qué punto llega.

Por otro lado, este autor, como se explicó anteriormente, es un referente, pero también tiene una historia propia, por mucho que estuviera influida por el contexto cultural a su alrededor. Y también existen razones por las cuales llegó a componer las piezas que pasarían a la posteridad. Y estas mismas estarían a su vez influidas por otros personajes.

Por tanto, en esencia se trata de analizar no sólo la música incidental de un periodo, sino también un artista destacado en el género por un lado distinto. Se trata también de remarcar las obras más notorias de este autor en esta índole. Por tanto, los objetivos de este proyecto son:

- Objetivo general: analizar la música incidental del romanticismo.
- Objetivo específico 1: analizar las obras incidentales de Grieg en su relación con su contexto.
- Objetivo específico 2: analizar las características de la obra de Grieg en su importancia histórica.

2. Metodología y desarrollo.

2.1. Estructura y pasos seguidos.

El primer paso a seguir fue acotar el tema que se quería tratar. Era necesario considerar si el tema tenía disponibilidad en la Facultad de Humanidades, por lo que todos los temas que se consideraron tuvieron ese factor en cuenta. La formulación de este tema se encontraba en la lista, aunque no de una forma tan definida. La aprobación del tema con el tutor ocurrió junto con una definición que derivó en el tema que tenemos en este escrito, pero mantenía el carácter de un tema elegido en base al interés por el mismo. La forma en que se concretó, por otro lado, consistió en cómo pasó de tratar de la música incidental en general a enfocarse en el Siglo XIX e incluir el papel que tuvo Edvard Grieg en este mismo género musical.

Tras la elección del tema, el siguiente paso a ejecutar fue concretar los objetivos a alcanzar, seguido de un acercamiento preliminar al contenido a analizar por medio de recursos en línea. Esta investigación previa servía como una forma de iniciación al tema, además de aportar un repaso a la formación que ya existía. Finalmente se decidió una estructura para organizar los epígrafes del trabajo, y la consiguiente aprobación por el director del proyecto. Al hacer esto, la forma en que organizar el discurso dentro del contenido teórico del trabajo estaba más definida.

Tras estos pasos iniciales, seguía una recopilación de bibliografía más extensa, para la cual la fuente principal eran los recursos físicos provenientes de la biblioteca. Estos recursos físicos fueron libros relativos a la historia de la música, tanto en general como historia de la música centrada en el siglo elegido. Resultó que este tipo de recursos no proveían de información concreta sobre el tema a tratar, por lo que este tipo de recursos tendrían una utilidad más genérica. Proveían de un punto de vista más dirigido al contexto histórico y cultural, además de los aspectos y características técnicas musicales.

A la vista de esa situación con fuentes sólo de uso genérico, era necesario otro recurso para obtener bibliografía que tratase el tema de manera más directa al tema. Para esta tarea, se utilizaron recursos en línea especializados, en los cuales el artículo era el tipo de publicación más abundante. Los artículos resultaron proveer de información más específica y dirigida a los artistas a estudiar, de modo que el artículo se convirtió en la fuente de información más valiosa para este escrito.

No se realizó una única búsqueda de recursos en línea. Tras un estudio de la primera remesa de material bibliográfico, y apreciar las partes del discurso que todavía faltaban por cubrir, la ampliación de publicaciones a utilizar era imperativa. Este es el caso de la obra de teatro grabada y subida a Internet, o audiciones de las obras, que servirían para dar soporte auditivo a los aspectos técnicos de la música incidental.

El siguiente paso se trató de una serie de análisis por escrito de las obras obtenidas. Al hacer esta tarea, se vislumbraba la información de manera que se pudiera aprovechar al máximo, y catalogar las obras según su uso. Esta tarea derivó en una eliminación de algunos de los artículos o libros de la lista, dado que existían casos en los que no aportaban lo necesario, o eran repetitivos y por tanto no aportaban nada nuevo con respecto a otras obras.

2.2. Revisión de las fuentes y estado de la cuestión.

Como se comenta previamente, la música incidental y la música originada en Noruega en todos sus géneros, tienen una presencia escasa entre libros especializados de historia, por lo que la fuente principal son los artículos si se quiere fuentes que traten el tema directamente. Por eso mismo, el uso que tienen las distintas obras dentro de la bibliografía es distinto dependiendo de la información que contiene.

Las obras se dividieron entre los de uso general (los que trataban el género incidental y el Siglo XIX de paso junto con otros géneros y periodos históricos), los de uso específico (los que se enfocaban en el periodo o género escogido o los artistas escogidos) y, por último, los que se utilizarían como información de apoyo. Estos últimos serían publicaciones que tratarían temas relevantes o complementarios que pudiesen ampliar o enriquecer el análisis.

El primer grupo contiene ejemplos como *Historia de la música occidental* de J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, y Claude V. Palisca, que trata la historia de la música en occidente a lo largo de varios siglos, o *El nacionalismo romántico noruego. Expresiones culturales de una identidad* de Adrián Suárez López, que, aunque se enfoca en Noruega en la época requerida, no se detiene en una sola disciplina artística.

Luego, entre el grupo de uso específico, además de biografías de Edvard Grieg, Henrik Ibsen, y de Björnstjerne Björnson, está provisto con la mayoría de los artículos. Se trataron de recursos digitales exclusivamente, y dedicados a la música incidental o a los artistas que tratamos. Entre estos artículos, nos encontramos con ejemplos como artículos de revistas especializadas en música, o artículos como *The Role of Björnstjerne Martinus Björnson in the Foundation of the Aesthetic Platform of Edvard Grieg* de Luvob Syniak, *Liszt y Edvard Grieg. Franz Liszt y la formación de la estructura musical del siglo XIX* de Duncan MacDougald, o *Un Cincuentenario, El individualismo de Ibsen.* de Bartolomé Forteza. También se incluyen los guiones de las obras de teatro para las que Grieg compuso sus obras de música incidental.

El tercer y último grupo se dedicaba a publicaciones que trataban el tema de una manera más tangencial. Se puede ver en *Relación entre Música y Texto en el Teatro Musical del Siglo XX* de Federico Heinlein, que trata la música incidental, pero no en la época deseada y se detiene mucho más en las bandas sonoras. Poseían información aprovechable, pero no se trataba de obras que analizaran más periodos o artistas y por tanto pudieran encuadrar el contexto, sino que van por una línea que se sale de lo especificado, pero es aprovechable.

Entre estas obras podemos observar que es un repertorio bilingüe, dado que hay publicaciones en inglés a su vez. *The Nordic Ingredient. European Nationalisms and Norwegian Music since 1905* de Michael Custodis y Arnulf Mattes, junto con *Incidental Music of my Mind* de Rose A. Bolton son ejemplos de las obras en inglés. En este caso, dados los conocimientos en inglés, no era necesario un trabajo de traducción salvo por tecnicismos aislados.

Sin embargo, es destacable cómo se tuvo que recurrir a recursos en otro idioma. La disponibilidad de las obras no sólo se limitaba en gran parte a recursos digitales, sino que era limitada según qué partes del tema en el idioma. Esto es debido al significado y relevancia que se le da a este tema, y dado que tratamos sobre música y autores noruegos, no tienen tanta relevancia en España y se trata menos. Esto se intensifica en la bibliografía que trata sobre lo relativo a Björnson y su obra. A pesar de ser un escritor literario destacado, fuera de Noruega no tiene gran relevancia, y las menciones que se encontraban en español iban siempre de la mano de su homólogo Grieg.

Otro aspecto de mención era la disponibilidad de las obras según su fecha. No sólo se tuvo que aplicar un filtro metafórico para las obras que no trataran el tema lo suficiente, sino que había que limitar a publicaciones lo suficientemente recientes, para evitar dar con información desfasada. Eso, o contrastar información en las obras de más antigüedad. Por ello, se preferían obras que fuesen de después del año 2000 como mínimo, aunque era todavía más deseable que fueran de después de 2010. No se podía exigir mucho, sin embargo, dado que este tema no se trataba tanto como los relativos a los géneros musicales o autores más populares en Europa.

3. Música incidental, Romanticismo y Grieg.

3.1. Definición y evolución.

En principio, la música incidental se define como el género de música instrumental que se escribe como complemento en escena. Se usa para acompañar en “escena” obras teatrales, programas de radio, videojuegos u otras formas que se basan en lo visual y no son en principio musicales (Viruel Arbáizar, 2016, 123). Es un tipo de obra compuesta no con el elemento visual como inspiración, sino que se escribe para el elemento visual que acompaña. Se puede aplicar a su vez este término al cine, pero la música del cine se refiere más a menudo como un género en sí mismo. Es por esto que la música incidental se considera un antecedente de la banda sonora en el cine, o que la banda sonora del cine es un producto derivado de la música incidental.



Figura 1. Foto de concierto de música de la Saga de Piratas del Caribe en Palau de Música.

En general, la música incidental es utilizada como una música que forma parte de la puesta en escena y acompaña a la acción, creando una atmósfera para la misma, y complementando a nivel emocional. Puede ser instrumental además de vocal o ambos, pero mayoritariamente la variante instrumental es la más utilizada. A nivel sonoro, aparecen distintos usos de armonías, distintos tipos de combinaciones de instrumentos, o incluso ritmos que se usan para distintos tipos de ambiente o se asocian con distintos tipos de personajes (Broad, L. y Church, C. 2017, 37).

Se puede relacionar con la música programática, puesto que ambas se escriben en base a un elemento externo y tratan de evocar estados de ánimo o escenas. Sin embargo, se diferencian en que, mientras que la música programática se compone gracias a la

inspiración literaria, la música incidental se compone para lo literario. Puede considerarse un ejemplo no sólo la música para las escenas en sí, sino también la música de oberturas, o los interludios entre escenas en la representación teatral.

3.1.1. Historia.

El uso de música como elemento parte de la puesta en escena más antiguos antecedentes en la Antigua Grecia Roma y su música para el teatro. Estos ejemplos eran tanto instrumentales como corales, y su uso tenía un gran significado para la trama, puesto que dotaba de emoción a los segmentos de la acción más destacados. Más concretamente, la famosa tragedia utilizaba esta música junto con las partes bailadas y pantomima, y consistía en canciones de introducción para la trama, piezas de acompañamiento durante el desarrollo de la trama, o canciones para el final de la obra, como despedida. También utilizaban segmentos en los que el personaje cantaba junto con el coro, con los instrumentos o ambos a la vez (Viruel Arbáizar, 2016, 124).



Figura 2. Actores y músicos. Siglo II a C. Casa del poeta trágico en Pompeya. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

Posteriormente, los ejemplos de música utilizada para espectáculos que encontramos se remontan a la Edad Media, y seguían siendo de acompañamiento a una obra dramaturga. El desarrollo para con el estadio anterior era la inclusión de dramas litúrgicos, que eran pedazos en los que el diálogo se intercalaba entre la liturgia, e incluía música. Se

considera un antepasado más directo al teatro y la ópera europea. Este drama acabaría adoptando un cariz más profano, y dejaría el idioma del latín, aunque la temática seguiría por una vía religiosa, al dedicarse a temas de milagros o pasiones.

En el Renacimiento, empezarían a aparecer subgrupos de la música escénica, al sufrir un desarrollo en las cortes. Al igual que en la Antigua Grecia, estaba ligado a la danza en muchas ocasiones, y era un espectáculo dedicado a ocasiones destacadas, y se usaban temas heroicos o alegóricos. Entre los subgéneros, nos encontramos el intermedio (pieza musical entre actos de temática pastoral o mitológico), o el *ballet de cour* (precedente del ballet, con estructura de obra de teatro).

Es en el Barroco que nace la ópera, dando origen a una forma de música para el escenario, que llegó a ser un género en sí mismo. Por otro lado, la ópera utilizó algunas formas establecidas ya, como es el caso del intermedio, el ballet, o la reciente obertura. Todas estas formas estarían al servicio de la ópera, pero posteriormente, piezas como las oberturas serían consideradas obras musicales de pleno derecho que serían interpretadas en conciertos más adelante en la historia (Viruel Arbáizar, 2016, 125).

En el siglo XVII, se ve que la música para espectáculos había llegado ya a un cierto nivel de importancia, dado que vemos que empieza a aparecer más a menudo en el repertorio de compositores de renombre. En las obras de teatro, cobró importancia a la hora de acompañar a clásicos de la literatura ya existentes. En estos casos dramaturgos, la música se utilizaba en los segmentos del inicio, como una obertura o en segmentos que se intercalaba diálogo y música.

Se aprecia el uso también en actos religiosos, en los que la música forma parte de la puesta en escena, y tiene un carácter heroico. Pueden ser himnos, villancicos o romances.

Hacia el siglo XVIII, se aprecia que la ópera ya ha tenido ese desarrollo hacia un género completamente independiente, pero sigue teniendo mucha relación con la música incidental, y la música de este género en sí misma sigue teniendo relevancia a su vez, siendo cultivada, manteniéndola con vida. Aparecieron ya ejemplos de dramaturgos que contrataban a músicos para escribir la música para sus obras, como vemos con Goethe con su música para y Schiller, que escribieron obras teatrales en las que se requería música, y contaron con Beethoven (1770 - 1827) y Weber (1786 - 1826) como aquellos que les proveían de la música requerida. Mozart compuso la música para *Thamos, rey de Egipto* (1780).

Hacia el siglo XIX, ocurrió una serie de pasos paso que asentó este género como uno definido. Sería además un género no sólo definido, sino también cultivado activamente por todos los músicos. Seguían siendo piezas musicales escritas para su uso en obras de teatro, y en base a un encargo por parte del escritor de la obra teatral o para obras literarias clásicas. Sin embargo, empezó a surgir una serie de ejemplos en los que estas obras tendrían reconocimiento propio. Fue en este siglo cuando apareció la figura de Edvard Grieg y su icónica suite para *Peer Gynt*, entre otras obras incidentales notorias.

Y en el siglo XX, el avance más destacado del siglo XX sería la incursión de la música incidental utilizada para el cine. Sin embargo, pronto la música utilizada para este género se tornó en un género independiente, aunque a efectos técnicos sigue siendo muy similar a la música para teatro. Se considera entonces un subgénero de la música incidental.

Volviendo al siglo XIX, que es donde se encuentra el autor al que se da estudio en este proyecto, Edvard Grieg. Se destaca entre los ejemplos del género al ser con éste mismo con el que se convierte en su nación en un referente musical en la historia, además de ganarse notoriedad a nivel internacional en su momento, al ser uno de los primeros que utilizó sus obras incidentales para suites, entre las cuales, destacaron sus más notorias composiciones para obras de teatro, *Peer Gynt* y *Sigurd Jorsalfar*.



Figura 3. Ilustración de *Peer Gynt*. Arthur Rackham (1936).

3.2. Música incidental en el romanticismo.

Para aportar contexto a las manifestaciones artísticas del género incidental que cultivaba Grieg, se requiere no sólo referirse al contexto dentro de la nación de este autor, sino que

vamos también a recorrer el contexto cultural en occidente para encajar y definir el origen de los distintos aspectos de la música noruega en el siglo XIX.

En principio, una de las corrientes definitorias del siglo XIX fue el Romanticismo, que nació en la primera mitad del siglo en base a una reacción a la Ilustración que evolucionó de ésta a una línea más sensacional y original, aunque aún respetando a los clásicos (Burkholder et al. 2008, 643). Sus aspectos característicos como movimiento cultural y artístico eran la exaltación del yo (individualismo y subjetividad), lo fantástico, lo pasional, la originalidad y la libertad. Se aprecia una búsqueda para expresar estos sentimientos en el arte, y en el arte plástico se apreció unas nuevas formas más abstractas o plasmaciones más impactantes. En la música, sin embargo, se manifestó con ciertas diferencias con respecto a las artes plásticas, surgiendo, para empezar, más tarde, permaneció más tiempo, y siguió unas etapas propias.

3.2.1. Etapas del Romanticismo.

Las raíces de la música del Romanticismo se encontraban en el Clasicismo, y éstas se encuentran en principios del siglo XIX. Fue en estas décadas que se habían establecido las raíces, o el uso del cromatismo y la tonalidad menor. Con esto, se había logrado una mayor amplitud en los sentimientos que se podían expresar (Borrero Morales, 2008, p 1). Los autores más influyentes al inicio del siglo fueron Ludwig van Beethoven, Carl Maria von Weber, y Franz Schubert. Con estos compositores, el desarrollo de una mayor expresión emocional en la música se amplió. No se consideran, sin embargo, románticos, sino maestros que marcan un referente en la música clásica y en el virtuosismo.

El primer periodo del Romanticismo musical en pleno se encuentra entre 1830 y 1850, y algunos de los representantes de esta etapa fueron Franz Liszt, Felix Mendelssohn, Hector Berlioz, Frédéric Chopin, Clara Wieck, Robert Schumann, Giuseppe Verdi, o Richard Wagner. Esta etapa se caracterizó especialmente por la popularidad que apareció para los conciertos de piano (instrumento que se volvió altamente popular en la burguesía), el desarrollo de las orquestas y la especialización de las orquestas que nació en base a este desarrollo (Burkholder et al., 2008).



Figura 4. La Sonata. Irving Ramsey Wiles (1889) Museo de Bellas Artes de San Francisco.

El Romanticismo tardío (1850-1900) estuvo encabezado por un acentuamiento de varios sentimientos que caracterizaban el Romanticismo, a la afirmación de los cambios sociales ocurridos anteriormente (postguerra napoleónica, y movimientos nacionalistas). Entre estos desarrollos socio-políticos y tecnológicos, aparecieron los artistas de las escuelas llamadas nacionalistas. Se trató de una corriente que apostaba por lo folclórico, y la poesía específica de cada país, y surgió gracias a una popularización del concepto de nación como un grupo de ciudadanos que compartían una herencia común. Esta herencia común se veía por medio de una tradición, un idioma, una cultura y unos rituales que compartían (Rhalizani, 2020, 140). Era un auge de un nuevo tipo de sentimiento, el orgullo patriótico, y este sentimiento es el que llevó más adelante al surgimiento de las notables manifestaciones artísticas en Noruega, en todas sus variantes, no sólo en la música.

El Romanticismo tardío en Europa se vio marcado por estas escuelas más “locales”. Esto hizo que las potencias como la alemana o italiana tuvieran que convivir con la rusa, que apareció con fuerza, así como la finlandesa o la checa. Para escribir música de una manera más propia en cada nación, los autores siguieron la ruta de impregnar los elementos de folclore y cultura propia, y también utilizaron el idioma propio en cada una de las distintas naciones.

Se considera también un Postromanticismo, que tuvo lugar entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX. En contraposición al Romanticismo, esta nueva etapa lleva a un nuevo nivel a la orquesta y a las sinfonías. También se desarrolló el cromatismo, hasta el punto de llegar a la atonalidad (Borrero Morales, 2008, 2).

3.2.2. Características y contexto del Romanticismo Tardío.

Ahora ya tratando el Romanticismo directamente, Carl Dalhaus sostiene que el aburguesamiento que sufrió la música no era tan pronunciado como se relata en muchas obras (2014, 44), dado que los intérpretes de la música habían sido siempre de clase burguesa y que ésta siempre sufría de dependencia a la aristocracia a un nivel cultural. Lo expresa tal como que la aristocracia era quien más dictaba con sus gustos qué era lo más marcaba tendencia como el arte más refinado e importante, pero no se puede negar que la burguesía tuvo un papel muy importante en este siglo.

En primer lugar, en un nivel económico, ya con la Revolución Industrial, la burguesía había conseguido más poder económico al crecer como clase y en influencia. Debido a esto, la vida burguesa y la práctica musical dentro de ésta aumentó considerablemente (Rhazilani, 2020). El mayor mercado permitía mayor número de instrumentos, en especial el piano, pero también se originaron muchas más piezas para piano. Y al aumentar la cultura musical en los hogares, también lo hizo en el ocio, por lo que aumentó el número de salas de concierto, teatros y con ellos los músicos profesionales, junto con las orquestas, llegando a haber orquestas privadas o exclusivas de teatros o edificios de ópera.

Ante este crecimiento, vemos también que las formas musicales a su vez desarrollaron cambios. Los músicos trabajaban para el público, por lo tanto, tenían que introducir grandes innovaciones para destacar en su virtuosismo (Burkholder et al, 642). Al mismo tiempo, vemos que apareció un distanciamiento cada vez mayor entre la música popular y la clásica, aunque los clásicos anteriores desarrollaron un halo de engrandecimiento.

A nivel social, el proceso de cambio fue una reacción a los cambios en base a la Revolución Francesa, que, al igual que la Revolución Industrial, dieron mayor protagonismo a la clase burguesa. Pero las continuas revoluciones y los intentos de reinstauración del antiguo régimen, el alzamiento, conquista y caída de Napoleón Bonaparte, supusieron que los últimos años del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX fueran caóticas socialmente y que existiera una brecha entre la aristocracia y el pueblo (incluyendo la burguesía).

Tras esclarecerse la situación en la Restauración, y con los avances hechos por la Revolución Industrial, se dieron las primeras revueltas obreras, que promovieron los

valores de derechos para los obreros, y dieron lugar a más revoluciones burguesas. Entre estos cambios había surgido el Romanticismo, que se basaba en el sentimiento más que en la razón como en la Ilustración, y a posteriori, surgieron sentimientos que abogaban por lo nacionalista.

Con respecto a la música en esta época, la Revolución en Francia supuso un cambio de paradigma, al desviar la forma en que se desarrollaría, pero no ocurriría así en otros países. Fuera de Francia, había un declive económico, y los músicos se vieron obligados a trabajar por su cuenta, de manera que tenían que valerse por sí mismos a la hora de salir adelante en la industria, de ahí que surgiese una cultura musical mucho más abundante y vibrante en los hogares burgueses, y que las partituras tuvieran mucha más difusión.

Uno de los factores que propició esta difusión fue la práctica doméstica de la música en los hogares burgueses. Y esta práctica de música en los hogares se produjo por medio del piano, que fue un reflejo del Romanticismo. Se considera como tal dado que había un piano en cada hogar burgués (Figura 5), sustituyendo los claves o clavicémbalos mayoritariamente por demanda de las practicantes de música femeninas para poder interpretar las piezas de manera adecuada (Rhalizani, 2020, 113). No sólo eso, el piano surgió como el instrumento que se conoce en la actualidad, tanto en su variante de cola, como en el piano de pared o vertical, que era barato de producir y abarcaba menos espacio en los huecos para la orquesta y en las casas, de manera que era más práctico.



Figura 5. Grabado de mujer al piano. Firmado: A. Laby. (1876)

No sólo se trató de un desarrollo musical con respecto a los instrumentos. El Romanticismo convivía con el recuerdo de los ideales revolucionarios nacidos en París,

junto con las guerras napoleónicas. Estos procesos por los que había pasado el continente habían dejado una serie de ideologías nacionalistas que marcaron a la población. Era un concepto de nación que ganó popularidad, que consistió en ser un grupo de ciudadanos compartiendo la misma herencia (Rhalizani, 2020, 140). Esto, junto con una serie de piezas que se adentraban en la propaganda política, marcó la llegada de las escuelas nacionalistas. La nueva música era individualista, y buscaba las raíces de su propia cultura, y esto derivó en un engrandecimiento de la patria de cada cual (Suárez López, 2017, 3).

Así pues, esta nueva corriente nacionalista que marcó el Romanticismo tardío propició el surgimiento de figuras en la música en países fuera de las grandes potencias. Destacó Rusia, junto con Estados Unidos y Escandinavia (Burkholder et al. 2008, 844), que buscaron en su folclore formas musicales que eran inéditas para el resto de occidente (esto último no se dio tanto en Estados Unidos). Los autores veían la existencia de un alma conjunta en la nación que tenía que ser destacada ante otras y ser reconocida. En el caso de Noruega, estos ideales impregnaron en gran medida los ejemplos de música incidental que cultivó Grieg.

3.2.3. Música incidental.

Mencionamos cómo evolucionó la música de escenario en el anterior apartado, pasando por las novedades que aparecieron para este género en el siglo XIX. La mayoría de estas novedades nacieron gracias a las circunstancias que marcaba el contexto social. La nueva vida cultural propició una mayor asistencia a los teatros, lo cual permitió, al mejorar su economía, que los músicos dedicados a este género de la música tuvieran una especialización. El mayor número de orquestas y los teatros con más recursos permitió que surgieran orquestas propias para los teatros (Burkholder et al. 2008, 673).

Otro factor influyente se trató de la difusión de partituras de compositores que buscaban reconocimiento gracias a una mayor imprenta. No sólo permitía que se dieran a conocer los autores, sino que, al imprimir la partitura de las piezas, esto hacía destacar las obras en sí mismas, por lo que no es una sorpresa que las obras ligadas a teatro acabaran siendo interpretadas fuera de contexto y como suites.

En tercer lugar, la música se impregnó del sentimiento y técnicas nuevas que aparecieron en el Romanticismo. Bien recordamos que, por definición, la música de escena pretende ser un acompañamiento que apoya y complementa, por tanto, evolucionó en una forma más completa en el Romanticismo, al poder expresar mejor los sentimientos que impregnaban la escena.

La música programática, que evoca imágenes o ideas en la mente del oyente, representando musicalmente una escena, imagen o estado de ánimo, sirvió de influencia para la incidental. La música programática en general tuvo grandes exponentes en la música del romanticismo a su vez, gracias a autores como Hector Berlioz y su *Sinfonía Fantástica* (1830) y Liszt con su remasterización del poema sinfónico, al que introdujo elementos literarios, dramáticos y pictóricos (Borrero Morales, 3). La influencia servida para el otro género ocurrió gracias a que se propició una música mucho más expresiva, y así servía como un aliento para otros géneros a la hora de expresar. De ese modo, la música incidental evolucionó también en esta línea. Así, no sólo seguía las tendencias de la época, sino que evolucionó a una forma más eficiente en su propósito.

Por otro lado, en este mismo siglo aparecieron también formas de música incidental intercalada a una forma de comedia ligera llamada *Vaudeville*. Se trató y se transformó en un espectáculo humorístico de variedades, que llegó a conocerse en el idioma español como vodevil.

Sin embargo, las aportaciones de los grandes compositores del siglo sirvieron para establecer estilos en este género. Como se mencionó en el epígrafe anterior, la música para teatro era cultivado por todos los músicos, y, por consiguiente, músicos como Mendelssohn con *El sueño de una noche de verano* (Figura 6), Schumann con *Manfred*, Bizet con su *L'arlesienne*, o Tchaikovsky con *Snégourotchka* (traducido como “la doncella de nieve”). En algunos de los ejemplos se observa que permanecía la costumbre de utilizar clásicos de la literatura para llevar a la escena con un acompañamiento musical nuevo, pero en otros casos ocurrió que la música se escribía paralelamente a la obra de teatro. Es el caso de *La Doncella de Nieve*, un guion escrito por el dramaturgo Aleksandr Ostrovski. Al igual que pasaría también con el posterior Grieg, algunas de estas piezas se conservarían para la posteridad en forma de suite (por ejemplo, *La Arlesiana*), o incluso inspirarían una ópera (*La Doncella de Nieve*, en 1882, por Nikolái Rimski-Kórsakov). Estos ejemplos precedentes a Grieg ilustran, a su vez, una transición en la que se buscaban cada vez más obras originales sobre las que componer en vez de basarse en clásicos.



Figura 6. Representación de Sueño de una Noche de Verano en Teatro Real de Madrid en 2017.

3.2.4. Música noruega en el Siglo XIX.

El país escandinavo de Noruega debe mucho de su herencia cultural que tiene en la actualidad a los sucesos que ocurrieron en el Siglo XIX.

Fue precisamente en este siglo que Noruega pasó a ser Estado independiente de Dinamarca, a la cual había pertenecido desde que se anexionó junto con Suecia a la Unión de Kalmar en 1389, bajo el reinado de Margarita I. Suecia se independizó en 1523, dejando Noruega bajo el mandato de Dinamarca durante los siguientes tres siglos.

La emancipación de Noruega empezó tras las guerras napoleónicas, cuando Dinamarca cedió territorio noruego a Suecia, a lo que el príncipe de Noruega, Christian Frederik, se opuso, lo cual, aunque sus intenciones de independencia fracasaron, y terminaron con Noruega perteneciendo a Suecia, dieron pie a una serie de movimientos independentistas en el país. La relación con Suecia fue deteriorada paulatinamente debido a desacuerdos comerciales además de los movimientos independentistas, por lo que se concedió la división con Suecia en 1905 bajo el reinado de Óscar II.

Mientras duraba este proceso de independencia, el pueblo noruego recibía cultura alentadora en este sentimiento gracias a las influencias de las escuelas nacionalistas en el resto de Europa. Suárez López menciona cómo, dado que la historia que tenían como país independiente era más bien inexistencia, los incentivos que fomentaron estos movimientos independentistas se motivaron en la cultura propia más que en la política (20, 6).

Los valores del nacionalismo en el Romanticismo tardío parecían encajar con la mentalidad noruega, puesto que sus rasgos definitorios, que se encontraban en el folclore y su característico paisaje, eran precisamente conceptos que cultivaba este movimiento en Europa (Dalhaus, 1992, 300). Esto en parte estaba unido a que se identificaban más con sus tradiciones rurales dado que las clases más privilegiadas se relacionaban con lo danés, que seguía teniendo gran influencia en Noruega. En definitiva, una corriente musical que consistía en la subjetividad, la búsqueda de la identidad y el ansia de libertad encajaba perfectamente con un país que buscaba su propia soberanía (Suárez López, 2017, 11). Por eso, mientras en el resto del continente avanzaban hacia el Realismo, en el territorio escandinavo mantuvieron esta corriente.

Esta cultura de romanticismo nacionalista se manifestó de forma redundante en todas sus manifestaciones artísticas, destacando la literatura, la pintura (Figura 7), y especialmente la música, dado que canalizó el resto de las otras expresiones (Suárez López, 2017, 6). En la música, el nacionalismo romántico entró en Noruega gracias a la academia de música en Dinamarca, a la que iban la mayoría de los músicos a formarse, aunque luego estos músicos investigaron una senda más propia.



Figura 7. Brudeferden i Hardanger. Hans Gude y Adolph Tidemand. (1848) Museo Nacional de Oslo.

Esta forma en que los músicos practicaban el nacionalismo romántico presentaba una dualidad debido a esta formación base que recibieron en territorio danés, para luego tornar a las raíces del folclore, de manera que este se tornase en la música culta propia que antes no parecían tener (Suárez López, 2017, 13). Antes de que apareciese esta nueva y propia música culta, Noruega tenía música religiosa y compositores de ámbito profano.

Entre los primeros músicos que aportaban manifestaciones de música culta se encontraba Ludvig Mathias Lindeman, que en 1841 publicó su estudio dedicado a la música popular que existía en todas las regiones del territorio noruego. Lindeman, junto con Waldemar Thrane y Halfdan Kjerulf, fueron los músicos de primera generación para el desarrollo de la música culta noruega, que abogaba por temática heroica dentro de la literatura del país o sobre el territorio geográfico en sí mismo. Estos músicos de la primera generación romántica nacionalista estuvieron encabezados por el violinista Ole Bull, llamado el *Paganini noruego*, que era el más romántico de estos autores.

La siguiente generación sería la plenamente romántica, tendría más influencia del romanticismo europeo, dado que tendrían más contacto con artistas del exterior de Escandinavia, además de que aprendieron en conservatorio alemán de Leipzig. La música en esta segunda generación mantendría un equilibrio entre la búsqueda de una cultura musical propia, junto con los elementos de la música europea de la que aprendían. El máximo exponente en esta generación era Edvard Grieg, y lideró a Rikard Nordraak, Martin Andreas Udbye y Otto Winter Hjelm. Fue con ellos que se desarrolló la música noruega decimonónica.

Edvard Grieg sería considerado el representante de la música noruega ampliamente, y esto es debido a que su obra estuvo dedicada a las canciones populares del folclore noruego. Era, según vislumbra Ruiz Tarazona, un individuo muy dedicado a su trabajo, que abarcaba tanto piezas para piano, *lieds*, canto coral y música de cámara (1987, 80). Su uso de la música étnica popular incluía canciones arregladas para el piano, llamadas *Slatter*, y la insinuación de instrumentos de cuerda en sus arreglos para piano, generaban un estilo muy característico. Su estilo instrumental se remonta por un lado a Chopin, al cual estudió, además de su relación con Liszt, en el cual apreciamos en sus “delicadas y ágiles notas y mordentes”. Por otro lado, usaba giros modales en melodía y armonía en sus obras, un frecuente uso de bordones (nota grave de uso en acompañamiento, de origen antiguo), y combinaciones de ritmo, lo cual refleja la música étnica (Burkholder, 2008, 834).

3.3. Edvard Grieg.

3.3.1. Biografía.

Edvard Hagerup Grieg; nacido en Bergen, (1843 - 1907) fue un compositor noruego considerado el abanderado de la música nacionalista de su país a nivel internacional. Sus primeros pasos con la música fueron con formación en el seno de su familia, con su madre Gesine Judith Grieg (1814 - 1875), pianista formada en Hamburgo, Alemania, por Albert Methfessel. Fue por incitación de un amigo de la familia, el reconocido violinista Olle Bull, que Grieg fue enviado a estudiar con quince años al Conservatorio de Leipzig en Alemania, al reconocer su talento al piano en una visita a la familia.



Figura 8. Foto de Edvard Grieg. Elliot and Fry. (1888)

Este periodo de estudio se extendió entre los años 1858 y 1862. Durante este periodo de estudio, entró en contacto con autores como Louis Plaidy y E. F. Wenzel, que le instruyeron a la música de Robert Schumann. Adquirió conocimientos sobre armonía y contrapunto gracias a Ernst Friedrich Richter, Robert Papperitz y Moritz Hauptmann, y fue educado en composición por Carl Reinecke. Estando en Leipzig, tuvo ocasión de asistir a recitales de piano de Clara Schumann (1819 - 1896), la cual fue la más destacada extendiendo la obra de su marido, y las óperas de Wagner. En tercer lugar, tuvo también influencias de Mendelssohn, dado que el conservatorio en el que estaba estudiando fue fundado por este autor. Fue hacia el último año en este conservatorio que compuso algunas de sus primeras obras para piano: Op. 1; y su Op. 2, que era una serie de canciones para contralto.

Tras este periodo de formación, Grieg decidió mudarse a Copenhague en 1863, que aunque era la capital de Dinamarca, era el centro de la vida cultural de Escandinavia. Durante esta estancia, estuvo en contacto con músicos románticos de origen escandinavo, como es el ejemplo de Niels Gade, junto con otros autores, tanto músicos como escritores que le ayudarían en sus composiciones. Uno de estos escritores, Hans Christian Andersen, le proporcionó poemas que le servirían para componer *Hjertets melodier*, el Op. 5, que sería interpretado por la cantante Nina Hagerup, futura esposa de Grieg.

La estancia de Grieg en Dinamarca duró unos tres años, y además de conocer a su futura esposa y componer sus primeras obras, de aún en la línea del romanticismo alemán, tuvo amistad con el compositor Richard Nordraak (compositor del himno nacional noruego). Fue gracias a este autor que Grieg comenzó a interesarse más por sus raíces y por la música étnica de su país. Sus primeras obras en esta línea consistían en canciones, piezas para piano de carácter breve y suites orquestales, en las que podemos que empezaba a decantarse por el romanticismo nacionalista y con ello a abrazar sus raíces culturales. Siendo precisos, estas piezas remiten a canciones populares, con su estructura más sencilla, pero siguen presentando elementos de la música de Schumann que se le había inculcado. Se trata aún de un estilo de transición, y Edvard Grieg todavía necesitaría encontrar su estilo.

Su amistad con Nordraak desde el año 1864 fue también importante porque le puso en contacto con el autor literario Bjørnstjerne Martinus Björnson. Nordraak estaría trabajando con este escritor para música de género incidental para su obra titulada *Sigurd Slembe*, una actividad muy similar a la que practicaría el propio Grieg más adelante con el Björnson, cuando colaborasen más adelante.

La relación con Nordraak se manifestó en la obra Op. 6 *Humoreske*, que le dedicó, y que refleja un mayor interés en la música étnica noruega. Se apreciaba ya un gran interés en este tipo de música. Fue debido a este interés que empezó a dedicarse mucho más a la música escandinava, hasta el punto de fundar la sociedad Eusterpe, junto con Nordraak y Matthison-Hansen, como forma de divulgar la música a la que tanta pasión le profesaban.

Entre los años 1865 y 1866 Grieg residió en Roma, donde conoció al dramaturgo Henrik Ibsen, para quien compondría música para escenario más adelante. Mientras tanto, mantenía su actividad para la música nacional noruega. Al volver a Escandinavia, se trasladó a Christiania (denominada Oslo más tarde) donde se casaría con Nina y daría sus

primeros estrenos que le catapultarían al éxito internacional. Fue nombrado en 1867 director de la Sociedad Filarmónica de la ciudad en la que residía, y un año más tarde estrenó su *Concierto en la menor*, que supondría un éxito y le dio su reconocimiento ante toda Europa.

Posteriormente, en el año 1869, Grieg estaría pasando por una racha de mala suerte, dada la defunción de un amigo y coetáneo suyo, sino porque estaba estancado a nivel profesional dado que en Oslo no reconocían la valía de su obra nacionalista. Sin embargo, este año sería cuando tuviese su encuentro con Franz Liszt, que entró en contacto con Grieg cuando el primero descubrió sus sonatas para violín, y le escribió elogiando su música y expresando el deseo de conocer a Grieg. Su encuentro tuvo lugar en Roma unos meses más tarde.

Este encuentro fue de gran importancia para Grieg, dado que Liszt, entre sus actividades ayudaba a propagar y fomentar la música de otros en sus viajes, e hizo lo mismo por el autor noruego. Liszt ya había realizado trabajos de arreglos de las partituras de otros músicos, como en el caso de Schubert, o incluía en sus recitales obras de sus conocidos.

En el caso de Grieg, MacDougald detalla que, mientras este estudiaba en Dinamarca, tuvo contacto por carta con Liszt, que estaba por entonces en Roma, en la que lo invitaba a conocerle y en la que alabó su trabajo (1955, 20). Se reunió con Liszt en 1870, en Roma, y de esta relación Grieg salió muy beneficiado, dado que no sólo supuso el empujón que Grieg necesitaba al darle una inyección de necesitada moral, sino que Grieg pudo usar la carta en la que lo elogiaba ante el gobierno noruego como forma de recomendación, y así consiguió la beca por la que tanto había trabajado (MacDougald, 1955, 22). Como factor añadido, Liszt ayudó a Grieg a encontrar su estilo en la música de carácter nacionalista. Por tanto, fue gracias a Liszt que Grieg llegó a una fama internacional.

La relación con el Premio Nobel de literatura Björnson comenzó gracias a su colega Nordraak, y se convirtió en colaboración en 1870, cuando empezó con obras como *Foran sydens kloster*, o series de canciones cantadas, tanto para voces femeninas como masculinas. Trabajaron juntos para más de una representación que llevarían al público con la música de Grieg, pero algunas, como *Olav Trygvason*, una ópera que no llegaron a completar. Su colaboración se basó en un deseo compartido de “despertar la conciencia y la identidad de la gente de Noruega” (Syniak, 2016, 44); ambos eran considerados abanderados en este campo, pero Björnson era escritor literario en vez de musical. Se

puede considerar que era de esperar que colaborasen en sus obras dado este aspecto. Su trabajo conjunto fue de temática heroica enfocada en episodios de la nación noruega.

En 1874, Grieg consiguió una beca otorgada por el Estado para dedicarse de lleno a la composición de su música. Sus proyectos, además de la colaboración con entidades para promover la música orquestal, se dedicaron a obras de esta índole, siendo música de cámara, con cuartetos de cuerda como su *Cuarteto de cuerda en sol menor*. No dejó de cultivar las canciones con voz, por otro lado.

Antes de instalarse en Trolldhaugen en el año 1884, Grieg pasó un tiempo en su natal Bergen, pero también viajaba regularmente a modo de gira desde 1876. Uno de los viajes destacados fue Londres, donde presentó su obra y le valió el reconocimiento de su obra para el resto de países. Su estancia en su natal Bergen, por otro lado, consistió en pasar tiempo con su familia y asistir a los últimos momentos de sus padres, que murieron en 1875. Tras este suceso, residiría con la familia de su hermano y daría clases en la ciudad además de dirigir la orquesta de la Sociedad Armónica de Bergen, por lo que no compondría mucho en esa temporada, incluyendo entre las razones el luto.

Al volver a dedicarse a componer música, vemos que se dedicó de lleno a esta tarea. Se destacaron obras orquestales y música para grupos de cuerda, del cual destaca su pieza *Sonata para violonchelo Op. 36*. Otros ejemplos de obras que surgieron fue una serie de cuadernos de *Piezas líricas* y una suite para el bicentenario del escritor Ludvig Holberg en 1884, llamada *Del tiempo de Holberg* (el nombre original es *Fra Holbergs tid*).

Precisamente en ese año, como se mencionó previamente, fue cuando construyó su hogar familiar propio en Trolldhaugen (Figura 9). Pasó sus últimos años asentado en esta localidad, mientras dedicaba su carrera a su música nacionalista noruega. También revisó partituras antiguas o buscando inspiración en el paisaje por medio de su observación. Sus esfuerzos para una música culta mezclada con la étnica popular y su difusión dio sus frutos cuando en 1898 se creó el primer Festival de Música Noruega, celebrado en su natal Bergen. Grieg aportó para este festival la composición de *Danzas Sinfónicas Op. 64*, que presentaba influencias de Lindeman.



Figura 9. Foto actual de Trolldhaugen.

Su salud empezó a deteriorarse por una infección en uno de sus pulmones, pero continuó componiendo y dando conciertos en ciudades fuera de Noruega para seguir difundiendo la música por la que había trabajado. Fue en 1906 cuando compuso su última obra, *Fire Salmer*, que se basaba en melodías populares. Grieg murió en 1907, a causa de la infección pulmonar tras un largo periodo convaleciente en el que no pudo seguir componiendo.

3.3.2. La música de Edvard Grieg.

El estilo musical de Grieg, debido a su formación en Alemania, tiene similitudes con Chopin además de Schumann y Mendelssohn, a los que estudió. El resultado de su obra se basaba en melodías que inspiraba fuertemente en las danzas folclóricas de su país, con sus notas ágiles y ritmo refinado. Como inspiración, además de la cultura popular, se fijaba en la naturaleza, que trataba de reflejar en sus melodías.

Para reflejar este ambiente, se servía de la inspiración en efectos sonoros propios de los instrumentos étnicos de Noruega con los instrumentos usuales de una orquesta. Se aprecia con el ejemplo la simulación del violín *Hardanger*, con su zumbido en el primero, tercero (en ocasiones) y quinto grado de la escala, lo cual generaba un juego en la armonía (Ruiz Tarazona, 1987, 82). Usaba además bordones, combinaciones de ritmos y los giros de modos propios de música popular. De sus célebres canciones, se conservan aproximadamente un total de 140, y se componen sobre textos tanto alemanes, daneses o noruegos, dado que fueron los países con los que tuvo más contacto.

Grieg sentía un gran interés en el nacionalismo musical, al dedicar gran parte de su carrera a exaltar la identidad nacional (Suárez López, 2017, 15). Esta dedicación fue inspirada por su amigo Rikard Nordraak, al que conoció en Copenhague, y con el que compartió vocación nacionalista, y al que honró tras su muerte en 1866 continuando con su trabajo musical. En sus canciones, utilizaba textos de escritores conocidos con los que colaboró, como es el caso de Ibsen y Björnson, y utilizaba puntos de pedal persistentes y motivos melódicos repetitivos que se ven en las canciones de Lindeman, del cual tuvo estas influencias (Plantinga, 1992, 424).

A pesar de su profundo interés en el folclore, Grieg adoptó también muchos elementos de la música europea, que se aprecian en el uso de la armonía y los intercambios entre voz y piano. Grieg trataba de alcanzar un estilo no exclusivamente folclórico, sino de dotar a su nación de una música culta que exaltara a su país, y por esto buscaba un término más medio. Esto le implicó un intenso estudio, antes de que llegara a tener reconocimiento ante toda Europa.

A nivel de instrumentos, vemos que tenía una predilección por los instrumentos de cuerda junto con el viento-madera. A la hora de componer, vemos que predominaban estos instrumentos, incluso en orquestas, dejando de lado el viento-metal de manera que se usaban poco en sus obras.

Sin embargo, el instrumento que prefería era el piano, como buen músico del romanticismo que era. Dedicó mucha de su obra a piezas de carácter breve para piano, de sentimiento delicado e íntimo. El piano no solamente se amoldaba a su forma de componer, sino que refleja la mayoría de su influencia clásica, a pesar de las melodías étnicas noruegas. Destaca su *Concierto para piano en La menor*, escrito en 1868, y las *Piezas líricas* que presentó en el bicentenario de Holberg, que se interpretan frecuentemente por los estudiantes de música por su accesibilidad técnica.

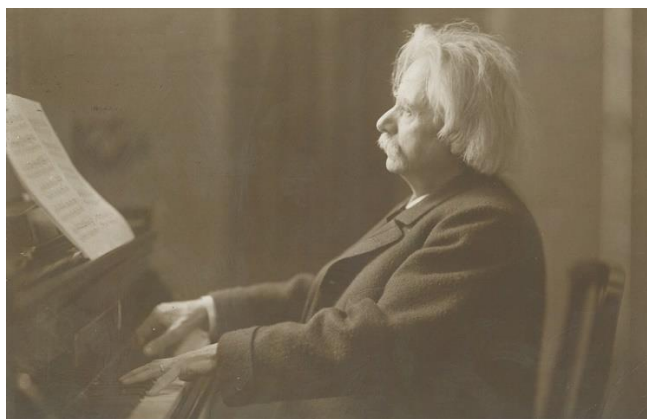


Figura 10. Grieg al piano. E. Bieber. (1907) Archivos Edvard Grieg en la Librería Pública de Bergen.

También le dedicó mucho uso a la voz, dado que la canción era el género que más componía. Esto se debía en parte a la influencia de su esposa Nina, que era cantante y su principal intérprete de melodías. Los temas de sus canciones, además de los evidentes populares, son amorosos (destacan las *Hjertets melodier* Op. 5), o basados en poemas tradicionales.

Su obra orquestal, aunque no es tan abundante como el piano y las canciones, y aunque se ven unas pocas obras en su etapa de juventud, no llegó a completar ninguna. Esto se debía a que no parecía poder manejar obras de tanta magnitud, por lo que tardaría mucho desde estas obras de su época juvenil en componer obras orquestales. Destacan las obras de cámara, en concreto las sonatas para grupos de cuerda. Serían muy importantes, puesto que fueron las que llamaron la atención de Liszt, y por tanto las que le permitirían la beca del Estado.

Respecto de las sinfonías, usualmente utilizaba el repertorio que reducía los instrumentos de viento metal mencionado anteriormente (Urnieszus, 2018, 167). Entre los ejemplos de música sinfónica, vemos *Sinfonía en Do menor*, *Overtura en Otoño* Op. 11, *Concierto para piano en La menor*, Op. 16, o *Danzas Sinfónicas* Op. 64.

El tercero entre sus destacados ejemplos de música orquestal (Urnieszus, 2018, 167) se encuentra en su música incidental que compuso para los escritores Henrik Ibsen y Bjørnstjerne Bjørnson. Estas obras, además de la inacabada ópera que no llegó a estrenar con Bjørnson, *Olav Trygvason*, son casi exclusivamente las piezas para *Peer Gynt*, y la de *Sigurd Jorsalfar*. En el caso de la primera, Grieg compuso parte de la obra. Estas obras

se arreglaron posteriormente como suites, cuyas melodías y estilo de evocador colorido tuvieron un lugar irrevocable en el repertorio de la música occidental.

Estas obras incidentales se consideran un culmen de la obra de Grieg, al reflejar su obra de melodías de origen folclórico. No se conservan enteramente, sino sólo parte de las piezas de *Peer Gynt* y *Sigurd Jorsalfar*. Es en parte por ser una obra que colaboró con literatura de destacados autores noruegos, que se considera una culminación definitiva de la carrera de Grieg, pero también de la música nacionalista noruega, al combinar más de una manifestación cultural de la nación. Para Grieg, este fue un periodo corto en el repertorio de su obra orquestal, pero tuvo una repercusión considerable al ser adaptadas a suites y readaptadas (Urniezius, 2018, 178), de manera que se difundieron mucho más que cualquiera de sus obras. Tal fue esa difusión, que se encuentra mucho más fácilmente grabaciones.

3.4. Ibsen, Björnson y sus obras dramáticas.

3.4.1. Henrik Ibsen.

Henrik Johan Ibsen (Skien, 1828 - Cristiania, 1906) fue un dramaturgo noruego, y se considera uno de los renovadores del teatro a nivel mundial (Forteza, 144). Nació en una ciudad costera y su padre era dueño de una destilería que quebró cuando el dramaturgo tenía seis años, por lo que tuvo que mudarse a una granja con su familia. Fue a vivir a Grimstad como ayudante de farmacéutico, y no tuvo apenas contacto con su familia el resto de su vida.



Figura 11. Fotografía de Henrik Ibsen. Gustav Borgen (1900)

A los veinte años había recibido las noticias sobre las insurrecciones populares que se daban por toda Europa, y era simpatizante de las mismas. Fue a estudiar en 1850 a Cristiania. Durante sus estudios escribió sus primeras obras, y la primera en ser representada, en 1851, fue *La tumba del guerrero*, que le valió el puesto de director de teatro y dramaturgo. Su primer puesto como director de teatro fue en Bergen en 1853, donde conocería a su esposa Suzannah, con la que se casó en 1858. Su siguiente puesto de director de teatro fue en Cristianía en 1857, pero este último teatro cerró por problemas económicos.

El dramaturgo empezó tras esto una nueva fase en su carrera. Con intención de ampliar sus horizontes, y dado que no iba a conseguir reconocimiento en Noruega, dada la estrechez de miras, emprendió un largo viaje por Europa (Martín Bermúdez, 2007, 119). Fue durante este exilio voluntario de 27 años que escribió la mayoría de su obra. Viajó primero a Roma, donde residió 4 años, luego a Alemania durante siete años, y por último a Múnich durante 3 años. Durante estos viajes consiguió fama con sus dramas realistas y simbolistas, que fueron representados en estas capitales culturales.

Ya en la cúspide de su carrera y con sesenta y tres años volvió a Noruega, donde residiría hasta su muerte. En 1895 se trasladó de vuelta a Cristiania, donde fijó su hogar. En este periodo de su vida ya había conseguido prestigio por su obra en su país natal, hasta el punto de ser celebrado su septuagésimo aniversario de vida. Entre esta popularidad, él sigue escribiendo, siendo *Juan Gabriel Borkman* en 1896 de sus últimas obras. Sin embargo, en 1900 empieza a tener sus primeros ataques de apoplejía que se sucederían hasta dejarlo parálítico y en cama hasta su muerte en 1906 por otro ataque.

3.4.1.1. El teatro de Ibsen.

A lo largo de su vida, Ibsen escribió unas treinta obras teatrales. Mientras fue director de teatro en Bergen, Ibsen trató de dirigir sus obras por una línea de drama nacional, pero tuvo que hacerse oír al principio sobre las obras dramaturgas de influencia francesa, junto con el peso de la cultura danesa (Martín Bermúdez, 2007, 118). Noruega había sido dependiente de Dinamarca por mucho tiempo, y después lo sería a nivel político de Suecia, por lo que un teatro de temario medieval islandés no era muy atractivo.

Entre las primeras obras que llegó a conseguir que estrenaran, tras su experiencia en Bergen, mostraban un enfoque que buscaba más profundidad en los personajes de sus historias. Estas historias reflejan no sólo más profundidad y naturalidad psicológica, sino que usa por otro lado elementos del teatro de Shakespeare al tratar temas de las dificultades que encuentran las personas en su vida. Se aprecia en obras como *Los pretendientes de la corona* (1863), que posee un tema histórico. Cultivó este tema histórico en gran medida, pero no tanto como la crítica social y la sátira, de ahí que la psicología de los personajes fuera tan importante (Bartolomé Forteza, 144).

Ibsen había encontrado la línea por la que dirigió su carrera literaria, pero aun así le llevó tiempo que este tipo de obra fuera apreciada. Fue por estas razones entre otras mencionadas previamente las que propiciaron su exilio voluntario para desarrollar más su escritura y ganar reconocimiento.

Su destacada obra de *Peer Gynt* (1867) emergió cuando el dramaturgo tenía casi cuarenta años y residía en Roma. Fue uno de los dramas que le valió la entrada a la literatura universal, junto con *Brand* (1866). Escribió la primera mencionada como una obra para ser leída más que para ser representada, dada la extensión que tenía. (Martín Bermúdez, 120). Presentó en esta obra temas de duda, ambigüedad y la huida a un mundo idílico de fantasía, y el mensaje tiene contradicciones, en el que el protagonista sufre por sus propios demonios y tentaciones más que por factores externos. Esto se puede asociar a la corriente romántica, pero tiene también rasgos del realismo.



Figura 12. Ilustración de Peer Gynt. Arthur Rackham (1936)

Después de este punto de inflexión, llega el “gran Ibsen” y su realismo dramático. Era un drama social, que refleja conflictos sociales y el choque de lo antiguo con lo nuevo. Entraba en temas cada vez más atrevidos como en *Casa de muñecas* (1879), donde aparece la cúspide de su mensaje, con la que explora el tema de dejar las ideas tradicionales que impiden la realización personal (Forteza, 144). Esto generó mucha polémica entre las mentes conservadoras.

En muchos sentidos, al trabajar con estos temas, Ibsen trataba el teatro como más que una forma de espectáculo. Lo convirtió en una forma de arte que sirve como método para concienciar a las masas, como había sido antaño en la Antigua Grecia.

3.4.2. Björnstjerne Björnson.

Björnstjerne Martinus Björnson (Kvikne, 1832 - París, 1910) fue un reconocido escritor noruego y dramaturgo, que escribió obras realistas y sociales. Es conocido, entre otras cosas, como el escritor de la letra del himno nacional de Noruega (la melodía corrió a cargo de Nordraak) (Ruiz Tarazona, 1987, 78).

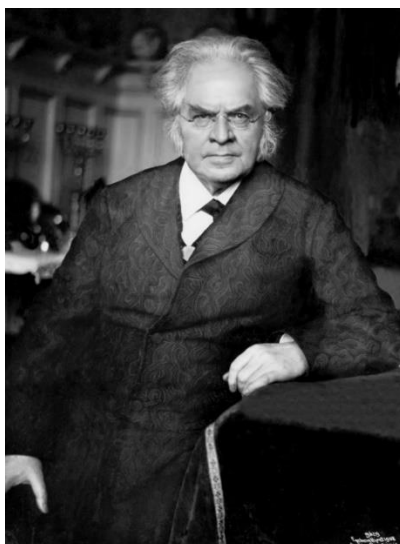


Figura 13. Fotografía de Björnstjerne Björnson. Anders Beer Wilse (1908)

Era descendiente de una familia de campesinos, pero estudió en Molde. Mientras duraron estos estudios, descubrió su pasión en la lectura de las sagas antiguas de los antiguos reyes Noruega, además de las novelas de Bernhard Ingermann, Walter Scott y Asbjornsen.

Participó en la Revolución de 1848 como republicano, señalando así sus ideas nacionalistas y liberales. Tras ello, inició sus estudios en la universidad, pero los abandonó para dedicarse de lleno a la literatura y a la crítica de teatro, para lo cual se trasladó a Copenhague. Dirigió el teatro de Bergen entre 1857 y 1859, y después el de Cristiania entre 1865 y 1867, y finalmente uno propio también en Cristiania entre 1877 y 1882.

Se convirtió en simpatizante del romanticismo nacionalista con el ánimo de restablecer una cultura propia en Noruega, que se conectara con la previa a la Noruega cristiana. Para ello, se buscaba un estudio del mundo nórdico y su lengua, arte, historia y religión, y revalidar estas manifestaciones culturales (Jusko, Wallin Weihe, 2016, 129). Este objetivo era posible gracias a que esta cultura se había mantenido en las zonas rurales, y sirvieron como la principal fuente para este romanticismo.

Björnson dedica sus primeros textos a este contexto e inspiración, destacando obras como *Entre Batallas* (1857), *Halte-Hulda* (1857) o *Arne* (1859), *El rey Sverre* (1861) y *Sigurd Slembe* (1864), obras que reflejaban un romanticismo medievalizante, además de un moralismo y una temática similar a poemas bucólicos. Tras estas obras siguieron, bajo la influencia de la figura de Georges Brandes, las obras de tesis, de temática de dramas

costumbristas noruegos (Jusko, Wallin Weihe, 2016, 128). Entre esas obras se encuentran los dramas de *Recién casados*, escritos entre 1865 y 1889, y que recibieron una opinión cargada de polémica en algunos casos, como el de *Un guante*.

Las obras más notorias de Björnson se compondrían por canciones y poesía más que por los dramas y textos narrativos en los que venían integradas. Una serie de estos textos se publicaría en 1870, y sería acompañada posteriormente por la música de autores como Nordraak (primo de Björnson) o Edvard Grieg. Destacan a su vez textos que consistían en relatos cortos y comedias ligeras.

Su carrera estuvo marcada por sus ideales de nacionalismo moderado, que lo introdujo en política sin ser miembro de partidos. En vez de ser miembro de partidos, fue activista por medio de textos periodistas partidarios de la oposición democrática de extrema izquierda, para evitar la unificación entre Noruega y Suecia (Jusko, Wallin Weihe, 2016, 126). Participó activamente en la separación pacífica del país con el estado del que dependían, y fue galardonado en 1903 con el premio Nobel de Literatura (Jusko, Wallin Weihe, 2016, 129).

Murió en París en 1910, aunque su lugar de sepultura está en Oslo.

3.4.3. Obra conjunta de los escritores con Grieg.

Como autores que seguían una corriente nacionalista que buscaba una nueva ruta de arte propio para Noruega, era inevitable que todos estos artistas se conocieran entre sí. Como comentamos previamente, Björnson conoció a Grieg por medio del primo del primero, Rikard Nordraak, y los puso en contacto. Y Grieg tuvo contacto con Ibsen gracias al encuentro entre los dos en Roma, y ambos sentían ánimos de conocerse para un arte colaborado, especialmente en el caso de Ibsen (Martínez Bermúdez, 120), que consideraba que era Grieg quien debía poner música a su obra de *Peer Gynt*. En tercer lugar, Björnson e Ibsen se conocieron como colegas de profesión, y llegaron a colaborar en presentación de analogías (Bartolomé Forteza, 144).

En el caso concreto de Ibsen y Grieg, este dueto tendría su periodo de colaboración más corto. Ibsen había escrito ya *Peer Gynt* para cuando se conocieron, y, siendo conocedor la obra del músico, consideraba que era el candidato perfecto para la música de escena para su obra. *Peer Gynt* era aún una obra escrita más para ser leída que para ser

representada (Martín Bermúdez, 2007, 118), por lo que tenía que pasar varias adaptaciones antes de ser representada, lo cual acabó pasando en 1876.

La razón por la cual tardó tanto en ser estrenada fue por las dificultades que se encontraron entre ambos autores. Al principio, la colaboración era optimista, dada la idea que tenía Ibsen de cómo sería la propia colaboración. Grieg, por otro lado, no tenía una opinión tan positiva. Para empezar, para dedicarse a este proyecto, tuvo que dejar de lado otro con precisamente Björnson, y era también la ópera inacabada. Pero Ibsen le prometió grandes beneficios si accedía al trabajo, como el reparto de los derechos, de lo cual acabó arrepintiéndose (Martínez Bermúdez, 2007, 119). Por otro lado, se puede decir que Grieg aceptó el trabajo mayoritariamente por razones económicas, pero también se acabó arrepintiéndose, especialmente porque dañó su relación con su colaborador habitual, Björnson.

La raíz de la relación de esta relación tensa eran las diferencias artísticas: cada uno tenía una visión diferente de lo que debía ser *Peer Gynt*, uno con su realismo naturalista y el otro con su nacionalismo romántico (Suárez López, 2017, 17). Ibsen se alejaba de los temas del folclore que eran la base de la música de Grieg. El resultado era una disonancia entre el drama y la partitura, lo cual es una de las razones por la que la partitura de Grieg acabó como una suite.

Más adelante, Ibsen y Grieg planean el proyecto de una ópera entre los dos, pero este no llega a concretarse nunca. La relación entre ellos se mantuvo a distancia, y el resto de las colaboraciones que tuvieron fueron una serie de romanzas que Grieg compuso a partir de poemas de Ibsen en 1876, que Ibsen no escucharía hasta años más tarde, en 1884. La relación quedó en mutua admiración y en mutua desconfianza enraizada en cómo sus visiones estéticas eran opuestas (Martín Bermúdez, 2007, 119).



Figura 14. Henrik Klausen como Peer Gynt. (1876)

En el caso de Björnson, su colaboración con Grieg fue mucho más extensa en la carrera de ambos. En parte, Grieg tomó el relevo como músico asociado a Björnson después del fallecimiento de su primo Nordraak. Aparte de la ópera mencionada para la que trabajaron y que acabó sin más que partes sueltas de orquesta acompañada de voz en la obertura (Banús Irusta, 1993, 143), su colaboración es conocida por la obra teatral de *Sigurd Jolsalfar* (1872). Esta obra está inspirada en la vida heroica del primer rey de Noruega, que pertenecía al pueblo nórdico, y Grieg compuso una suite orquestal para ella. La suite se compone de tres movimientos, que revisó para piano en 1874.

Estos dos autores tuvieron una relación amistosa, salvo por el tiempo en que estuvieron peleados por la interrupción de la realización de la ópera *Olav Trygvason* por parte de Grieg por trabajar con Henrik Ibsen. Björnson tardó en personarle por eso, pero aquello no desalentó la opinión que Grieg tenía de él, como su escritor favorito para las letras de sus romanzas y canciones. Entre otras colaboraciones, existen los ejemplos de *Bergljot*, y *A las puertas del claustro*, piezas de carácter dramático en escena.

En otro nivel, Björnson fue uno de sus mayores colaboradores para cultivar su música romántica nacionalista. Su colaboración fue muy importante a nivel nacional porque juntos alcanzaron la creación de arte que reflejase la identidad noruega (Syniak, 2017, 44). Entre esta serie de obras que realizaron juntos existía una serie de alegorías, tal como la representación de la fe cristiana (importante a nivel histórico porque supuso la unificación del territorio y su cultura), junto con episodios épicos de la historia del país.

Y aunque Björnson acabó por dejar el romanticismo por el realismo, esto no supuso el fin de la carrera en equipo con Grieg, porque mantuvo la relevancia del retrato de Noruega en sus obras, y esto era relevante para el músico ya que, aparte de usar elementos del folclore, trataba de reflejar en su música la naturaleza noruega, la vida popular noruega, y la poesía noruega (Syniak, 2017, 45). Por tanto, no estaban en disonancia y eran compatibles en sus obras.

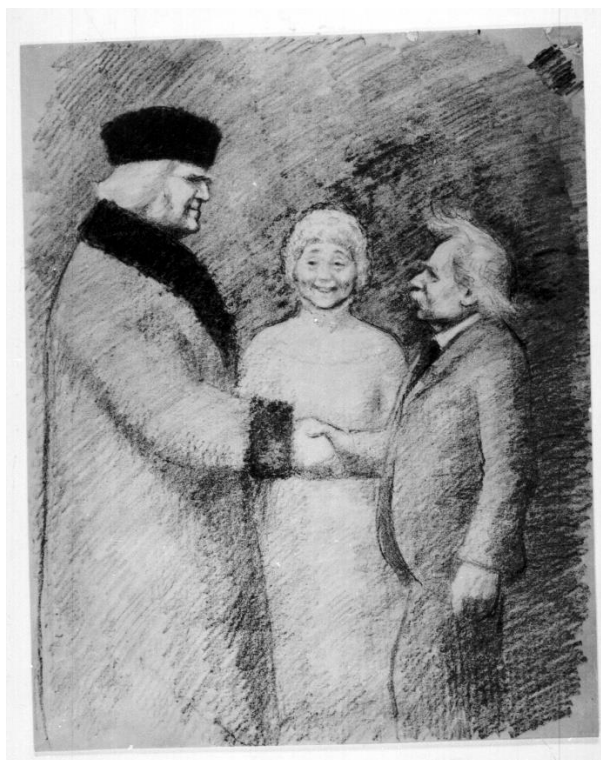


Figura 15. Caricatura de Bjørnstjerne Bjørnson, Nina & Edvard Grieg. Autor desconocido (1904) Librería Pública de Bergen.

3.5. Música incidental de Grieg.

Edvard Grieg fue un destacado compositor y músico al piano, como es hábil en un músico del romanticismo. Sus composiciones constan de música instrumental, vocal y mixta, siendo la canción el género que más cultivó, seguido por la música para solistas. Es conocido por su habilidad al piano y por sus canciones, aunque su música orquestal también fue importante para su carrera.

Grieg, como sabemos, le daba mucha importancia a la música folclórica de su país, a la cual se dedicó a lo largo de una gran parte de su carrera. También tuvo una gran influencia del romanticismo nacionalista, por tanto, los géneros que abarcaba estarían marcados bajo estas dos influencias primarias. Estas dos influencias principales generarían principalmente las canciones por el folclore, y el piano por el romanticismo en su repertorio.

La música incidental, por otro lado, no encuentra un lugar destacado en el porcentaje a la hora de componer. La música orquestal ya era minoritaria en su repertorio, por lo que un subgénero lo sería aún más. Sin embargo, son a su vez de las obras que más distinción han dado a Grieg para la posteridad, dada la gran difusión de estas piezas. Los ejemplos más destacados son las piezas que escribió para *Peer Gynt* y para *Sigurd Jorsalfar*, y de las que haría adaptaciones para suites en ambos casos.

3.5.1. Contexto de las obras incidentales.

Estas piezas nacieron, como es costumbre entre las piezas de música incidental, en base a un encargo. Si bien se considera normal que la música para el teatro sea compuesta por petición del dramaturgo, sí destaca que sea precisamente este tipo de música parte del repertorio más notorio de este autor. A su vez, las obras de teatro tuvieron éxito en sus estrenos en parte gracias a la música incidental.

En el caso de la música para *Peer Gynt*, Grieg esto se justifica gracias a que la obra de teatro en sí misma es un drama complicado de llevar al escenario, dado que es una obra muy extensa. Es extensa hasta el punto de que tiene que ser adaptada sólo para que pueda ser representada cómodamente en el escenario (Martín Bermúdez, 2007, 119). Mientras, las suites que Grieg adaptó de los fragmentos que escribió para *Peer Gynt*, tienen una recepción distinta ante el público.

En el caso de la música para *Sigurd Jorsalfar*, se trató también de un encargo, pero Grieg tenía una colaboración mucho más antigua con Björnson. Este dramaturgo, se trataba de un distinguido escritor, además de ser un Premio Nobel, pero actualmente no es muy conocido fuera de territorio escandinavo. Esto explica por qué es más accesible la obra musical, dado que *Sigurd Jorsalfar* también se adaptó a una serie de suites, que fueron más fáciles de difundir.



Figura 16. Sigurd I entrando en Constantinopla. Ilustración de Gerhard Munthe en la Heimskringla, (1899)

3.5.2. Repercusión de las piezas incidentales.

Estas piezas tienen gran notoriedad en el trabajo de Grieg. En estas obras, practica tanto la música instrumental como la vocal, y son un muestrario completo la habilidad de Grieg. Se trataban de piezas musicales a gran escala, para orquesta, lo cual denota una maestría en composición más que una obra para pocos instrumentos para la comunidad artística.

Su obra incidental está compuesta para orquestas de teatro acompañadas de voces por medio de coros y solistas. Para la orquesta, usó una organización que usaba menos los instrumentos de viento-metal (destacaba la trompeta). Eran además piezas de carácter breve, y no sólo por su defecto profesional de escritor de canciones, sino posiblemente también para comodidad del director de la orquesta del teatro donde se iba a estrenar (Finck, 2006, 65), para que fuese cómodo de adaptar la longitud de cada número y cuándo se introducía.

Utilizaba a su vez música descriptiva en la que utilizaba los instrumentos para simular efectos o para representarlos, como hacía con las descripciones del paisaje noruego, pero en esta ocasión las descripciones se ajustan a la acción que tiene lugar en la escena. De esta manera, la música complementa la escena a más niveles gracias al poder de la sinestesia.

Utilizó ritmos y tonalidades heredadas de la música folclórica, y adaptaba los mismos de manera que se adecuaban a la escena (tonalidades menores se suelen usar para melodías tristes, por ejemplo). Las obras en sí mismas presentan una gran variedad, colorista, y melodías descriptivas de gran atractivo. A su vez, las suites tienen un gran porcentaje de

elementos de música de origen del folclore noruego, por tanto, tienen valor no sólo en el estilo del artista, sino también a un nivel nacional (Suárez López, 2017, 15).

Sin embargo, parte de la notoriedad es debido a que consiguió fundir en estas creaciones toda la tradición nacionalista noruega, gracias a la conjunción que se produjo entre el escritor y el músico. Además de que estos eran resultados combinados de las figuras más relevantes de la cultura del país en más de una disciplina artística. En un caso, vemos la combinación del músico más notorio de Noruega de su época con el Premio Nóbel de Literatura que escribió el himno nacional, y por otro lado el mismo músico con uno de los dramaturgos más relevantes del siglo XIX.

3.5.3. Uso posterior.

Aparte de la extracción por parte de Grieg de su propia obra incidental en su uso original en el escenario del teatro para luego adaptarla a suites, la música de escenario escrita por Grieg se extrajo y utilizó de muchas maneras. Dejando para más adelante los usos de determinadas piezas, vemos que estas piezas musicales se utilizaron en diversas ocasiones, y es precisamente gracias a esa repercusión que tuvo a nivel nacional.

Sin ir más lejos, está la representación de las suites para festivales de música, que mantienen el recuerdo. Pero otro uso destacado es el incidental en el cine (antes de que se estandarizara la banda sonora en el cine) o en videojuegos, junto con todas las versiones que se interpretan como homenaje.

Entre estos homenajes, vemos como un destacado ejemplo la música militar que se interpreta en Noruega. Tanto en los festivales como en este uso de desfiles de la milicia se usa, por otro lado, arreglos, para adecuar las duraciones de la pieza a interpretar. Grieg, como abanderado de la música de su país, era también una elección clara cuando se trataba de escoger piezas para un contexto patriótico, aunque Grieg no escribió música para este género en concreto, pero sí algunos de sus congéneres lo hicieron, como es el caso de Ole Olsen (Rupprecht, 2018, 50). Para este género, se utilizaron más las composiciones que escribió para Björnson, tanto la renombrada obra de *Sigurd Jorsalfar* como la inacabada ópera de *Olav Trygvason*. Por lo tanto, vemos que su música incidental sufrió de múltiples descontextualizaciones, pero esto también ejemplifica hasta qué punto la obra incidental de Grieg fue influyente en la historia de la música occidental.



Figura 17. Ilustración de *Peer Gynt*. Arthur Rackham. (1936)

3.6. Obras de *Peer Gynt* y *Sigurd Jorsalfar*.

Las obras de teatro para las que Grieg escribió música fueron, como ya sabemos, *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen y *Sigurd Jorsalfar*, de Björnson. De ambas se hicieron versiones a suite orquestal al igual que arreglos a piano (Ruiz Tarazona, 1987, 82).

3.6.1. *Peer Gynt*.

La obra de *Peer Gynt* trata sobre un pícaro irresponsable y ambicioso, que busca riquezas y poder en la vida (Martín Bermúdez, 2007, 119). Sus conocidos se quejan constantemente a su madre de su mal comportamiento. En una boda en su pueblo, conoce a la joven Solveig, una joven que parece rechazarlo, por lo que Peer decide, en su frustración, aprovechar las dudas de la novia y escaparse con ella, para luego abandonarla en las montañas. Tras ello, Peer conoce a la hija del rey de la montaña, y los trolles le obligan a que se case con ella. Peer es tentado por la riqueza y poder, pero decide escaparse porque tendría que convertirse en un troll. Peer despierta en brazos de Solveig,

que lo ha seguido hasta el bosque, pero el reencuentro es interrumpido por Ingrid, que ha tenido un hijo monstruoso con el pícaro (Ibsen, 1867, 25).

Peer Gynt huye hasta África, y estando allí prolifera como tratante de esclavos y consigue hacer fortuna. Es tomado por profeta por un jeque que lo acoge, pero Peer secuestra a la hija del jeque, quien consigue escapar cuando están en el desierto y lo deja allí a su suerte. Al poco de ello, Peer decide volver a casa, pero el barco que toma naufraga por una tormenta y su regreso se retrasa veinte años, los cuales pasa como vagabundo. Mientras vaga por el mundo, Peer se encuentra a la Sombra, un personaje que parece haber estado siempre en la vida del protagonista, y le muestra que para conseguir la felicidad tiene que volver con Solveig. La escena final es de Peer regresando a su amada, con quien encuentra la redención, y ella lo abraza mientras le canta una melodía (Ibsen, 1867, 67).

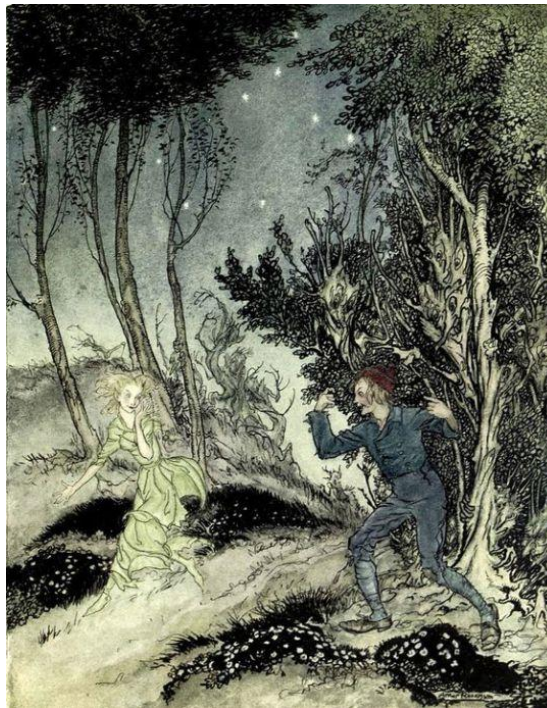


Figura 18. Ilustración de Peer Gynt. Arthur Rackham (1936)

3.6.2. Contexto y piezas de Peer Gynt.

Para esta representación, Grieg escribió las piezas para veintitrés escenas en el año 1875, a petición del dramaturgo Ibsen por medio de carta en 1874. En dicha carta Ibsen alaba la obra del compositor, y le solicitaba que escribiese la música para su obra de teatro. Pero, de las veintitrés piezas originales, se conservan sólo las partes que corresponden a

las dos suites que el compositor realizó posteriormente en los años 1884 y 1891. Esos fragmentos fueron un total de ocho, y se corresponden a las suites Opus 46 y 55.

Para la suite 46, utilizó los fragmentos de la obra 13, 12, 16 y 7:

- La mañana
- La muerte de Aase (madre de Peer Gynt)
- La danza de Anitra
- En la gruta del rey de la montaña

La suite 55 posee los fragmentos 4, 15, 19, y 18:

- El rapto de la novia
- Danza Árábica
- El retorno de Peer Gynt
- La canción del Solveig

Las piezas que conforman ambas suites tienen varios aspectos comunes que pueden apreciarse como un estilo base para la música incidental para la obra. Se aprecia un significativo uso de instrumentos de cuerda, junto con cambios de ritmo. En el caso de la primera suite, nos encontramos con que Grieg recurre al *crescendo*. Esta recurrencia aparece también en el conjunto de piezas con un aumento de intensidad de emoción con respecto a cada una, siendo la última la más intensa.

La segunda suite, en conjunto, no sigue la misma trayectoria, al subir y bajar en intensidad, hasta acabar esta vez con una pieza más calmada y aunque emotiva, pacífica.

3.6.3. Sigurd Jorsalfar.

Se trata de una adaptación de la saga heroica del legendario primer rey de Noruega, de origen nórdico. La obra es un drama histórico que trata sobre Sigurd el Cruzado, y Björnson escribe su historia como homenaje, y se trae al escenario más tarde gracias a las composiciones de Grieg (Suárez López, 2017). Sigurd I el Cruzado, nacido en 1090, era el segundo hijo de entre todos los bastardos de Magnus III. Participó activamente en las campañas de su padre para mantener la soberanía de Noruega sobre el territorio en Escocia.

Magnus obsequió a Sigurd el mando durante tres años en las Orcadas y la Isla de Man y las Hébridas. Durante su jefatura, se casó con la princesa de Irlanda Biadmuine, de 6 años, como forma de unión para mantener la alianza con el padre de su nueva esposa, el rey de Irlanda.

Tras la muerte de su padre en 1103, Sigurd abandona a su esposa y regresa a su país para reinar junto con sus medio hermanos, Eystein y Olaf, de 15 y 5 años, respectivamente. Fue un reinado conjunto que parece haber sucedido sin incidentes entre ellos.

Sigurd es conocido como “El Cruzado” por su participación en las Cruzadas (Figura 19). Peregrina a Jerusalén, y lidera con sesenta barcos una expedición durante tres años, donde Sigurd gana el apodo de Jorsalafari. Su flota fue decisiva a la hora de conquistar Sidón por el rey de Jerusalén, Baudouin du Bourg, en 1110 (Riutort i Riutort, 2019, 57).



Figura 19. Los reyes Balduino y Sigurd cabalgando hacia el Río Jordán. Ilustración de Gerhard Munthe en la Heimskringla, (1899)

Sigurd regresa por tierra a Noruega, atravesando el Mar Báltico, Bulgaria, Hungría y el imperio Romano-Germánico. Regresó a su patria como un héroe de guerra, y se casa con una nueva princesa, con quien tendría a su hija Cristina (Sturluson, 2020, 59). Más tarde tendría una relación con una concubina que daría como resultado a su hijo y heredero, Magnus en el año 1115.

Hacia 1125, Sigurd recibe a un joven Gille Christ de Irlanda (más tarde sería renombrado Harald) que convence al rey de que es hijo ilegítimo del rey Magnus III y de una mujer de Irlanda tras pasar una prueba de fuego de caminar sobre rejas al rojo vivo. Sigurd acepta a Harald en la línea sucesoria, pero por detrás de su hijo, y bajo la condición de

que no puede usurpar a su Magnus ni a él mismo. Sin embargo, nace una rivalidad entre los dos príncipes (Sturluson, 2020, 118).

Tres años más tarde, Sigurd I decide divorciarse de la reina Malfrid para casarse con Cecilia, hija de un hombre anónimo, pero importante según las sagas. Para llevar a cabo este casamiento, recurre al obispo de origen inglés llamado Reinald, a quien otorga un obispado, tras el rechazo del obispo de Bergen. No tendría hijos con su última esposa.

Sigurd I muere en 1130 por una enfermedad estando en Oslo, con cuarenta años, y tras su muerte tuvo lugar una guerra civil por la sucesión del trono que duró alrededor de un siglo.

3.6.4. Contexto y obras de Sigurd Jolsarfar.

En esta obra, Edvard Grieg compuso música para la obra teatral mientras ésta era escrita por el dramaturgo, terminado en 1872. Fue un caso en que Björnson y Grieg trabajaron desde el principio en conjunto, en vez de que se llamara a un músico a posteriori para realizar el encargo de componer la música para la puesta en escena.

La obra original constaba de cinco piezas, y se estrenó en Oslo (llamada Cristiania por aquel entonces). De los movimientos originales, Grieg publicó solamente tres para una adaptación al piano en 1874, el mismo número de movimientos que constan en la suite orquestal de 1893. Esta suite orquestal fue una revisión con el número Opus 56 y se publicó a la vez que una revisión que la versión a piano.

De las cinco piezas originales, se conservaron las tres de la suite:

- Primer movimiento: Preludio (En la gran sala del rey): Allegretto
- Segundo movimiento: Intermedio (El sueño de Borghild): Poco andante – Allegro agitato – Andante expresivo
- Tercer movimiento: Marcha de homenaje: Allegro molto – Allegretto marziale

Con respecto a la cohesión entre las piezas de este conjunto, un mayor uso de instrumentos de viento que en el estilo de Grieg en obras escritas en solitario. Esta variación de timbre se traduce en un tono que sugiere una temática épica, dado que la obra orbita en torno a los pasajes épicos de la historia noruega (Syniak, 2016, 45). Mantiene, por otro lado, una presencia de cambios de ritmo e intensidad, junto con

melodías propias del folclore nacional. Este conjunto presenta también elementos de música militar (Rupprecht, 2018, 52), como se puede observar con el tercer movimiento, llamado “marcha”.

3.6.5. Uso posterior de las obras.

Su obra incidental fue, mayoritariamente, lo que supuso el éxito fuera de Noruega de las obras dramáticas para las que proveyó. Fue un hecho que llegó a reconocer el propio Ibsen, para con su propia obra, y fue gracias a la adaptación de la partitura para un medio más accesible en el escenario, las suites (Finck, 63). Estas suites se escribieron a posteriori y llevaron a la imprenta, lo que facilitó la difusión.

Posteriormente, estas suites fueron sometidas a un gran número de arreglos y versiones, como se mencionó previamente. A la hora de llegar a más naciones, se aprecia que las suites de *Peer Gynt* tuvieron mucho más éxito, no sólo en las interpretaciones en festivales de música o conciertos al azar, sino al haber sido adaptadas a muchos más medios, desde el cine con adaptaciones al cine de la obra teatral o filmes sobre una historia distinta, hasta la música incidental perteneciente a los videojuegos o en la televisión. Vemos ejemplos en el uso de la pieza de *En la gruta del rey de la montaña* en la serie de Netflix *Trollhunters*, siendo interpretada y citada.

4. Conclusiones.

Tras realizar el estudio sobre este periodo, se ha llegado a las siguientes conclusiones con respecto a los objetivos del trabajo:

En primer lugar, la música del romanticismo tenía como características principales la subjetividad, la expresividad, lo fantástico, el individualismo y la interpretación de la realidad. Ocupó a nivel musical el siglo XIX y contó con varias etapas. La etapa del Romanticismo Tardío es en la que se ubican las escuelas nacionalistas, que llevaron el sentimiento de nacionalismo que da su nombre a las escuelas. Dada la situación social y cultural en Noruega, en la que se estaban buscando a sí mismos como nación y con elementos que los caracterizaran como tales, esta corriente nacionalista fue de gran importancia para definirse.

La música incidental se definió como género durante el Romanticismo, gracias a este nuevo paradigma que propició su surgimiento, pero también sufrió de cambios en la segunda mitad del siglo. El paradigma social cambió y arrastró a la música en todos sus géneros con él. En las corrientes nacionalistas, la música incluía la descripción o meramente la exaltación del paisaje propio, algo que se vería inevitablemente en la música incidental. Los cambios se caracterizaron por una serie de técnicas propias en música de fines descriptivos, no sólo con el uso de instrumentos típicos, sino también la simulación de efectos con los instrumentos habituales.

Con estas características, vemos al compositor y pianista Edvard Grieg, que se alineó con el nacionalismo. Presentaba las características propias de su tiempo, potenciado con la importancia que tuvo en Noruega el nacionalismo. Es más, se trató de uno de los más importantes nacionalistas en Noruega, sino el más importante. Destacó también por plasmar en su obra incidental su estilo impregnado del folclore.

Si bien es cierto que Grieg destacó con su uso de la música incidental, es un giro irónico porque dedicó la mayoría de sus obras a la canción y a piezas de piano. Dejó de lado la orquesta en cierta medida, y luego fue una obra orquestal en equipo la que se consideró uno de sus cúlmenes artísticos. Pero también fue en gran parte el contexto de una búsqueda cultural por parte de los noruegos que la música incidental de Grieg tuviese tanta repercusión. Una obra que mostrase toda la capacidad de Grieg a nivel musical al

usar una orquesta junto con la puesta en escena de escritos de reconocidos dramaturgos del país era un culmen a nivel artístico.

Por tanto, la música incidental tuvo una definición como género en sí mismo en el Siglo XIX, para luego evolucionar conjuntamente con el paradigma social a los pocos años. Este paradigma influyó a su vez en autores como Grieg, que se encargó de dotar a su música incidental los elementos de la corriente nacionalista. Su obra tendría una gran repercusión, dado que no sólo se trataba de una obra que mostrase la habilidad de este autor. Al ser unas obras en colaboración con destacados escritores literarios, generó lo que se consideró un culmen en las manifestaciones artísticas del país.

5. Bibliografía.

Abad Ruiz, Federico. *¿Do Mi Qué? Guía práctica de iniciación al lenguaje musical*. España: Berenice. 2006.

Advis, Luis. *Acerca de la música incidental en cine*. Universidad de México. 1980. p. 53-55

Alfaya, Javier; Cortés, Blas; Banús Irusta, Rafael; Suñén, Luis. *Edvard Grieg, la canción de Noruega*. *Revista Scherzo*, 1993, N° 78 p. 131-147

Björnson, Björnstjerne. *Sigurd Jorsalfar*. 1872. Edición en PDF.

Broad, Leah y Church, Christ. *Nordic Incidental Music: Between Modernity and Modernism* University of Oxford. 2017

Borrero Morales, Francisco Daniel. *Historia del Romanticismo Musical*. *CSI-CSIF Revista Digital*. 2008

Burkholder, J. Peter; Grout, Donald J. y Palisca. Claude V. *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial. 2008.

Custodis, Michael, y Mattes, Arnulf. *The Nordic Ingredient. European Nationalisms and Norwegian Music since 1905*. Waxmann. 2019.

Dahlhaus, Carl. *La música del siglo XIX*. Carl Dahlhaus. Ediciones Akal. Madrid. 2014.

De Figueiredo, Ivo. *Henrik Ibsen. The Man and the Mask*. *Scandinavica* Vol 59 No 2 2020.

Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. «*Biografía de Edvard Grieg*». En *Biografías y Vidas*. La enciclopedia biográfica en línea [Internet]. Barcelona, España, 2004. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/grieg.htm> [fecha de acceso: 1 de febrero de 2022]

Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. «*Biografía de Henrik Ibsen*». En *Biografías y Vidas*. La enciclopedia biográfica en línea [Internet]. Barcelona, España, 2004. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/ibsen.htm> [fecha de acceso: 1 de febrero de 2022].

- Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. «*Biografía de Bjørnstjerne Bjørnson*». En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea* [Internet]. Barcelona, España, 2004. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bjornson.htm> [fecha de acceso: 21 de abril de 2022]
- Forteza, Bartolomé. *Un Cincuentenario, El individualismo de Ibsen*.
- Grimley, Daniel M. *Grieg Music, Landscape and Norwegian Identity*. Woodbridge: The Boydell Press. 2006.
- Ibsen, Henrik. *Peer Gynt*. 1867. Edición en PDF.
- Jusko, Peter y Wallin Weihe, Hans-Jorgen. *The life, work and public activities of Bjørnstjerne Bjørnson and Elena Maróthy-Šoltéssová and their influence on the development of social work*. En *KSSE*, Vol. 2, N° 2, 2016 p. 125–136.
- MacDougald, Duncan. *Liszt y Edvard Grieg. Franz Liszt y la formación de la estructura musical del siglo XIX*. *Revista Musical Chilena*, 1955, N° 50 p. 17-27
- Manzano, Miguel. *Música de tradición oral y romanticismo*. *Revista de musicología*, Vol. 14, N° 1-2, 1991, págs. 325-354
- Martín Bermúdez, Santiago. *Ibsen y Grieg*. *Revista Scherzo*, 2007, N° 215 p. 118-119
- Mila, Massimo. *Breve historia de la música*. Barcelona: Ediciones Península. 2002.
- Moore, Douglas. *Guía de los estilos musicales*. Madrid: Taurus. 1988.
- Olarte Martínez, Matilde. "La música incidental en el cine y el teatro". *El legado musical del s. XX*. Pamplona, Eunsa, 2002, p. 151-79
- Plantinga, Leon. *La música romántica*. Madrid: Akal 1992.
- Real Gutiérrez, Xavier. *La Cristianización de Noruega*. Universidad de Lleida.
- Rhalizani Palacios, D Juan. *La Música en el siglo XIX: su relación con los fenómenos históricos y culturales de la época*. *Historia Digital*, Vol. 20, N°. 35, 2020, p. 103-168.
- Riutort i Riutort, Macià. *El mito de Sigurd I de Noruega como Cruzado*. SVMMA. *Revista de Cultures Medievals*, 2019, p. 56-73
- Ruiz Tarazona, Andrés. *El nacionalismo musical en Noruega y Edvard Grieg*. *Revista Scherzo*, 1987, p. 76-82

Rupprecht, Ina. *Norwegian Military Music and Edvard Grieg – an approach*. Studia Musicologica Norvegica 2018 pp 42 – 56

Sturluson, Snorri. *Heimskringla. La epopeya vikinga de Sigurd el Cruzado, terror de Menorca, conquistador de Sidón, rey de Noruega*. Alfajarín: Ferran Lagarda Mata – Editor. 2020.

Suárez López, Adrián. *El nacionalismo romántico noruego. Expresiones culturales de una identidad*. Universidad de León. 2017

Syniak, Lubov. *The Role of Björnstjerne Björnson in the Foundation of the Aesthetic of Edvard Grieg*. Musicology of Kyiv. Número 54. 2016. p. 43 – 45

Urnzieus, Rytis. *The Development and periods of Edvard Grieg's Orchestral Style*. Studia Ubb Música, Número 63, 2, 2018 p. 165 – 186.

Viruel Arbáizar, María Jesús. *La música y su interpretación con otras artes escénicas: música, danza y teatro*. Conservatorio Superior de Música de Málaga. 2016